NUEVAS TENDENCIAS EN TEORÍA MUSEOLÓGICA: A VUELTAS CON LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

Jesús-Pedro Lorente Lorente[1]

Universidad de Zaragoza

Zaragoza

Resumen: Este artículo trata de profundizar, a partir de algunas asunciones genéricas sobre la «museología crítica» previamente esbozadas por el autor, en la clarificación de las diferencias entre «nueva museología» y «museología crítica», aunque esta última es todavía algo difícil de definir, pues ni tiene principios doctrinales específicos, ni grandes apóstoles universalmente enaltecidos.

Palabras clave: Museología crítica, investigación, epistemología.

Abstract: Starting from some generic assumptions on *critical museology* previously traced by the author, this article tries to clarify further the differences between «new museology» and *critical museology*, although the latter is yet somehow difficult to define, as it does not have neither specific doctrinal principles, nor great apostles universaly revered.

Key words: Critical museology, research, epistemology.

Como me gusta comenzar mis artículos con una pirueta retórica que enganche la atención de los eventuales lectores, déjenme que les confiese para empezar, aunque parezca broma -y por supuesto que en buena medida lo es- lo pronto que me cansa la teoría museológica. ¿Merece la pena perderse en devaneos bizantinos sobre concepciones, definiciones, fines o clasificaciones, cuando lo que importa de verdad es que en la práctica los museos funcionen bien? Pero todos sabemos que teoría y práctica son cosas inextricablemente unidas, y es lástima que, de tanto descuidar la primera a favor de la segunda, la especulación museológica se esté convirtiendo en un asunto meramente académico, que sólo cultivan unos pocos tratadistas -hubo un tiempo en que eran numerosísimos, sobre todo en la Europa del Este, pero aquellas diatribas filosóficas parecen ya un mundo extinguido- mientras que entre los demás va quedando relegada a las lecciones iniciales del temario que estudian los que preparan oposiciones al cuerpo de conservadores de museos o los universitarios inscritos en cursos relacionados con museos y patrimonio. Son cosas que se aprenden para aprobar, y luego cada uno se dedicará en la vida laboral a lo más perentorio, que es la gestión, la conservación, la difusión, la educación, etc. ¿No es cierto? En realidad, ni siquiera los alumnos más motivados suelen dedicar gran atención a las teorías museológicas, porque normalmente las estudian en cursos de postgrado, encaminados a una preparación eminentemente práctica para titulados que ya tienen una buena formación teórica -arqueólogos, antropólogos, historiadores del arte, u otras disci-

Jesús-Pedro Lorente *es profesor de Museología en la Universidad de Zaragoza, miembro del consejo editor de la Revista de Museología –publicada por la Asociación Española de Museólogos– y de la revista Museums and Society –publicada por el Department of Museum Studies, University of Leicester–.*

[1] Correo electrónico: jpl@unizar.es

plinas científicas-, de manera que prima sobre todo en ellos la ansiedad por colocarse cuanto antes en el mercado laboral, para rentabilizar rápidamente el dinero que han invertido en la matrícula. Imparto docencia en algunos de estos postgrados que están proliferando en nuestro país y en el extranjero y, para mi perplejidad, estoy constatando que últimamente lo que me suelen pedir en ellos es que explique en qué consiste la «museología crítica», que es precisamente lo que la revista *museos.es* me ha invitado también a hacer en estas páginas.

¿Será que está llegándonos ahora del otro lado del Atlántico la moda de una teoría museológica diferente y que yo, que me creía más bien escéptico respecto a esas disquisiciones, me he convertido en algo así como un heraldo suyo? Si así lo parece, supongo que la culpa la tiene el título provocador de un escrito, «La nueva museología ha muerto, ¡Viva la museología crítica!» (Lorente, 2003: 13-25) en el que hace dos años declaré quizá con mayor rotundidad de lo que suelo, algunas ideas que ya había expresado más tímidamente en otras ocasiones. En realidad, el contenido del mismo no era nada beligerante, y si me permití el lujo de ironizar sobre la contradicción de seguir llamando «nueva museología» a una corriente con más de treinta años de existencia, también me burlé un poco de los que entienden la «museología crítica» como ponerse gallitos y dar picotazos sin miramiento. También las autoras de los otros dos textos que en aquel mismo libro estaban específicamente dedicados a este tema trataron de definir a su manera la «museología crítica» (Marín, 2003; Padró, 2003), pero ambas reconocieron que no es una corriente instituida a partir de principios doctrinales concretos, y habrá que dejar que el tiempo asiente sus rasgos fundamentales. Luego, otros de los colaboradores de aquella publicación han declarado también en trabajos posteriores su condición de museólogos críticos, y han explicado igualmente su particular manera de entender tal denominación (Layuno, 2004: 19; Gómez, 2006). Los adeptos van creciendo entre nosotros, e incluso ya ha quedado consagrada en español la «museología crítica» en los contenidos de algún manual de curso (Zubiaur, 2004:57-58), de un excelente compendio sobre teoría museológica (Hernández, 2006: 200-226), y de un interesante libro donde se reunen comentarios sobre museos y patrimonio bajo el título global de museología crítica, así que no es de extrañar que la gente esté ansiosa por saber un poco más al respecto. Intentaré, pues, aprovechar esta oportunidad para tratar de aclarar las cosas, especialmente tres o cuatro cuestiones que me siento particularmente obligado a esclarecer, porque temo que se me haya podido malinterpretar o que me expliqué mal en anteriores ocasiones.

Lo primero de todo he de reconocer que, aunque es verdad que la mayoría de quienes nos denominamos museólogos críticos somos investigadores que analizamos los museos desde un punto de vista académico, como *outsiders* que ofrecen una perspectiva exógena, ello no excluye a quienes trabajen en un museo; de hecho, como en seguida comentaré, algunas importantes aportaciones se han hecho desde todo tipo de puestos laborales en museos, y no pocos de los más destacados adalides de la «museología crítica» han compatibilizado a menudo su carrera universitaria con algún cargo en museos -la propia profesora Marín, arriba citada, es a la vez directora del Museo Salzillo de Murcia-. Pasa en esto como con la crítica de arte, que por lo general quienes la ejercen son especialistas en estética, historia del arte, periodismo, u otras profesiones ajenas a la creación artística, lo cual no quita para que haya habido siempre artistas que, sin abandonar esa praxis profesional, han publicado también numerosos artículos de crítica. Con todo, no es estadísticamente lo más habitual, y tampoco son porcentualmente muy numerosos los facultativos de museos que, con el ritmo alocado de trabajo que imprimen las exposiciones, la burocracia y las demás tareas, consiguen compaginar su labor práctica cotidiana con el ejercicio de la museología en el sentido estricto del término -esto es, la teorización sobre museos-, sea ésta «nueva», «crítica» o como se la quiera designar.

Otra generalización en la que también he incurrido a veces con fines didácticos, aunque no resulta del todo exacta, por más que responda *grosso modo* a la realidad, es explicar la «museología crítica» como la respuesta anglosajona al desarrollo de la «nueva museología» en el mundo francófono y su área de influencia cultural. Desde luego, hay que reconocer que la expresión *nouvelle muséologie* ha sido la contraseña de un levantamiento que, bajo el apostolado de jefes como George-Henri Rivière, Hugues de Varine-Bohan, o André Desvallées, vino a sacudir el mundo de los museos primeramente en Francia y Québec, luego en el África francófona y en los países europeos más cercanos a Francia, mientras que en el Reino Unido, los Estados Unidos de América y en el Canadá anglófono es donde más está propagándose la *critical museology*, la cual no cuenta aún con jerarcas unánimemente invocados por sus prosélitos -quizá ésa sea una de sus características diferenciales-. Pero sería una simplificación excesiva identificar exclusivamente ambas corrientes con dos áreas geográficas concretas y dos momentos cronológicos sucesivos.

Curiosamente, parece que fue precisamente en inglés como quedó por primera vez registrado el término «nueva museología», en un artículo de los norteamericanos G. Mills y R. Grove de 1958 (según un ensayo de Peter van Mench citado en Alonso, 1999: 74), aunque aquella calificación cayó inmediatamente en el olvido y sólo después se extendió como la pólvora cuando la enarbolaron como un revolucionario *mot de passe* G.H. Rivière y sus seguidores. El nombre no tenía nada de estrafalario en aquel París pos-sesentayochista donde él vivió tan intensamente, una ciudad convertida entonces en caldo de cultivo de tantos cambios, en la que habían surgido la *nouvelle Histoire* de Braudel, el *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, la *nouvelle vague* cinematográfica de Godard y Truffaut[2]. Pero a diferencia de esas otras iniciativas tan intelectuales, la *nouvelle museologie* era una corriente abanderada no por teóricos sino por activistas, profesionales de museos, gente poco dada a la tratadística -recuérdese que Rivière no escribió el famoso manual que lleva su nombre, sino que lo hicieron póstumamente sus discípulos a partir de sus apuntes-. Por eso hubo que esperar un tiempo hasta que, ya en los años ochenta, llegó un reguero de publicaciones bautizadas bajo la advocación de «nueva museología» en gran variedad de idiomas, incluso en inglés, aunque su uso nunca ha calado mucho en dicha lengua, salvo en un libro colectivo de muy desigual calidad editado en 1989 por Peter Vergo.

Del mismo modo, de acuerdo con la tesis doctoral de Lynne Teather -la primera defendida en el *Departament of Museum Estudies* de la Universidad de Leicester, y el primer texto donde yo descubrí la expresión *critical museology*-, antes que en los Estados Unidos o ningún sitio se comenzó a hablar de «museología crítica» en la Reinwardt Academie (Teather, 1984: 24). Al parecer se implantó hacia 1979 en esta institución -que es la sección de museología de la Facultad de Bellas Artes de Ámsterdam-, una forma curiosa de organizar visitas de estudio a los museos: al contrario de lo que suele ser habitual en los demás cursos de museología, que procuran concertar un encuentro de sus estudiantes con algún responsable del museo en cuestión para que les reciba y les explique «desde dentro» sus actividades, allí los alumnos eran a veces instigados a elaborar una crítica personal tras visitar un museo simplemente mezclados con el resto del público. De ahí el nombre de «museología crítica», que también dejó poca huella todavía de cara a la posteridad, pues ni siquiera en la propia Reinwardt Academie tendría mucho eco. De hecho, uno de los que más han hablado de ella con indisimulado distanciamiento ha sido el ya mentado profesor de aquella institución Peter van Mensch, autor también de una tesis doctoral sobre teoría museológica (Mensch, 1992), con quien la pro-

[2] También surgió una denominada «Nueva Historia del Arte», pero esta expresión tendría más predicamento en el Reino Unido, sobre todo en boca del profesor Timothy J. Clark -que ahora enseña en Norteamérica- u otros exponentes de la historia social del arte, como Frances Borzello.

pia Teather, que enseña en la Universidad de Toronto, ha colaborado después en algunas publicaciones y estudios comunes.

Ambos suelen presentar la «nueva museología» y la «museología crítica» como corrientes afines que han renovado la museología tradicional, pero van Mensch, que gusta de identificarse con la primera, opone conjuntamente estas dos corrientes recientes a la museología marxista, que prosperó en el bloque comunista durante la Guerra Fría, mientras que Lynne Teather ve toda la historia de la disciplina como un *continuum*, y prefiere presentarla como una sucesión de aportaciones que se apoyan unas en otras[3]. Fiel a esta concepción, es lógico que la propia profesora canadiense no considere en absoluto a la «museología crítica» como el *ne va plus*; de hecho, cada vez se muestra personalmente más desafecta al término, y ya está defendiendo de cara al futuro uno nuevo, «museología transformativa», que vino a explicarnos recientemente en el seminario internacional «Los museos del siglo XXI: reflexión crítica y nuevos retos» organizado del 19 al 21 de mayo de 2004 por la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada en el palacio de la Alhambra (figura 1). Está por ver qué seguimiento tendrán ésta u otras nomenclaturas que últimamente se vienen proponiendo, quizá como prolongación del espíritu rebelde que dio pie a las dos revoluciones terminológicas aquí comparadas -ya se sabe que toda sublevación incita a otras-, pero, aunque tanto la «nueva museología» como la «museología crítica» pueden asimilar estas heterodoxias, sospecho que la segunda tiene más capacidad de digerir esos envites, precisamente por carecer de doctrina unitaria y ser, por tanto, muy susceptible de alimentarse con todo tipo de planteamientos heterogéneos. Las voces discordantes serán en cambio más difícilmente integradas en las filas de la «nueva museología», un credo que no sólo ha tenido siempre sus pontífices reconocidos, cuyas palabras están recogidas en una compilación canónica en dos volúmenes (Desvallées, 1992 y 1994) y otras publicaciones específicas, sino incluso su propia organización afiliada al ICOM, el Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM), y desde 1984 sus propios concilios regulares, que son los talleres internacionales de ecomuseos y nueva museología, los cuales siempre se cierran con una solemne declaración formal, que lleva el nombre de la población donde se ha organizado -por ejemplo la «Declaración de Molinos II», correspondiente al 11° taller, el 10 y 11 de noviembre de 2005 en Molinos (Teruel)-.



1. El autor del artículo junto a Lynne Teather (Foto: Vera Zolberg).

Esto me conduce a una tercera cuestión, que es quizá la que más he exagerado en otras ocasiones en las que, para explicar en pocas palabras la diferencia entre los «nuevos museólogos» y los «museólogos críticos», he dicho que unos y otros ponen el acento en lo social, pero el caballo de batalla favorito de los primeros son los ecomuseos, mientras que los segundos se centran en otros tipos de museos más florecientes hoy día, como por ejemplo los museos y centros de arte contemporáneo. Dicho así, parece un burdo estereotipo -aunque ya se sabe que en ellos siempre hay un fondo de verdad- y si resulta injusto con algunos neomuseólogos, lo es todavía más en lo concerniente a bastantes partidarios de la «museología crítica». Mi única exculpación es que yo hablo desde el campo que es mi especialidad, y es indudable que entre los que estudiamos los museos de arte ha habido pocos

[3] Según ella, por ejemplo, las definiciones terminológicas de Rivière sobre «museología» y «museografía» hoy consagradas por el ICOM, proceden de los tratados del checo Jiri Neustupny, creador en 1963 del Departamento de Museología en la Universidad de Brno.



2. El profesor Anthony Shelton (Foto: Anthony Shelton).

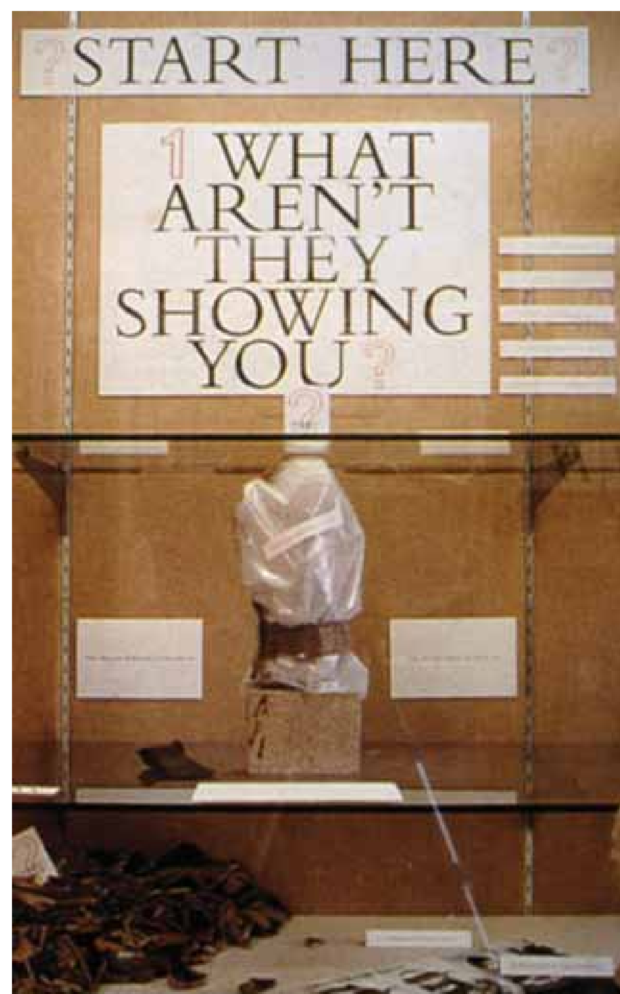
militantes de la «nueva museología» -que siempre ha tenido mayor eco entre los especialistas en museos de Etnología o de Historia, según hace tiempo señalaba ya también la profesora Mieke Bal (Bal, 1996: 202)-, mientras que hay en nuestras filas una deslumbrante nómina de museólogos críticos, entre los cuales no resisto la tentación de destacar a los norteamericanos Carol Duncan, Allan Wallach, Jo-Anne Berelowitz, o Maurice Berger. Pero justo es reconocer junto a ellos los nombres de muchos compañeros en otras disciplinas como la antropología[4], con la canadiense Shelley Ruth Butler o, sobre todo, el británico Anthony Alan Shelton, quien durante muchos años ha sido uno de los más entusiastas paladines europeos de la «museología crítica» en la Universidad de Sussex -donde creó un Máster en Museología Crítica-, en la de Coimbra, y en el Horniman Museum de Londres, donde dirigió la serie editorial «Contributions in Critical Museology and Material Culture».

Desde Canadá, donde hace más de un año que dirige el Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia, este último ha tenido la deferencia de responder por correo electrónico a mis preguntas sobre cuándo empezó a usar la expresión «museología crítica»: a mediados de los años ochenta, siendo conservador de las colecciones latinoamericanas del British Museum, especialmente con ocasión de una conferencia que impartió allí en 1986 titulada «Lautréamont in the House of Fictions», aunque su ulterior formulación por escrito llegó en 1999, al escribir un artículo que apareció publicado dos años más tarde (Shelton, 2001) (figura 2). Curiosamente, al evocarme aquella contribución, el profesor Shelton ha mezclado los términos *critical museology* y *critical anthropology* de la misma manera que la profesora Lynne Teather -que también me ha respondido amablemente a la misma pregunta-, ha entreverado las alusiones a la *critical museology* con la *critical pedagogy*, es más, ella me ha indicado que su utilización de la primera etiqueta llegó como una apropiación y transposición a la teoría de los museos de la otra expresión, utilizada por especialistas en educación que ella admira, como Henry Giroux o Roger Simon. Yo mismo he de reconocer que sólo empecé a utilizar el término «museología crítica» tras ser seducido por las novedades de la *critical history of art*, cuyos principales portaestandartes son autores como Carol Duncan, Stephen F. Eisenman, o Linda Nochlin, por ejemplo. El

[4] Aún a riesgo de tener que apostillar con nuevas puntualizaciones y desmentidos mis reflexiones de ahora, estaría por añadir, en relación con los especialistas en museos de «cultura material», que probablemente haya que considerar como un interesante rasgo diferencial entre la «nueva museología» y la «museología crítica», que la primera ha reclutado la mayoría de sus adeptos entre etnólogos interesados en (eco)musealizar algún territorio y habitat humano representativo de nuestro cercano pasado rural e industrial, mientras que en la segunda hay profusión de antropólogos, sociólogos e historiadores especialmente interesados en las relaciones del mundo occidental con otras culturas remotas, de manera que han centrado buena parte de sus esfuerzos en reclamar la devolución de materiales museísticos a pueblos aborígenes, la (re)presentación de civilizaciones del Tercer Mundo, y la censura de cualquier forma de dominio colonial en el ámbito de los museos.

adjetivo «crítico» parece ser un lema muy de nuestro tiempo, y apuesto a que muchas otras disciplinas científicas tienen también sus respectivos revisionistas autodenominados «críticos», para distinguirse de los de la generación anterior, que se llamaban a sí mismos «nuevos».

Cualquier lector avezado en la teoría posmoderna habrá adivinado ya que, también aquí, esta ruptura con «la tradición de lo nuevo» se basa en la deconstrucción de la *doxa* de la modernidad museológica, en la sustitución de su universal narrativa teleológica por particulares visiones fragmentadas, sin pretender instituir ningún nuevo decálogo sobre sus ruinas. Esto ha tenido en los últimos años un impacto inmenso tanto en la teoría sobre los museos como en la práctica museográfica, que en lo referente a los museos de arte ha salido a debate público primero de la mano de exposiciones concebidas por artistas contestatarios como Hans Haacke, Christian Boltanski, David Wilson, Joseph Kosuth, o Fred Wilson, -que se han servido de montajes museísticos para poner en cuestión las convicciones establecidas y los discursos propios de los museos (un estudio ya clásico sobre la historia de esta «contestación artística» es el de Corrin, 1994)-, pero luego también a través de discursos expositivos donde los propios conservadores de museos impelan al público a una reflexión crítica sobre el museo. Aún recuerdo el impacto que me causó en 1992 una exposición en el Ashmolean Museum de Oxford titulada *The? Exhibition?* -hasta su título estaba lleno de interrogantes- que presentaba materiales propios del museo acompañados de rótulos y cartelas escritos con un tipo de discurso personal, humorístico, provocador, interrogativo, totalmente alejado de la rotundidad y fehaciente adoctrinamiento habitual en los museos (figura 3). No menos chocante fue para mí experimentar cinco años después la inclusión de piezas modernas en las salas de arte antiguo y viceversa que bajo la dirección de Miguel Zugaza se llevó a cabo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, o la laberíntica ordenación «temática» que, sustituyendo a la habitual progresión cronológica lineal, implantó en el año 2000 la Tate Modern de Londres (figura 4), o el abigarrado montaje expositivo -lleno de alusiones a las presentaciones históricas en los museos- con que se inauguró en el año 2002 la colección permanente de Artium, en Vitoria, para escándalo de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, que tomándolo por una falta de consideración, distribuyó un comunicado de protesta en galerías de Madrid y otras ciudades. Luego las exposiciones autorreferenciales, que proponen revisiones críticas del propio hacer de los museos, se han convertido en un género expositivo en sí mismo. Pero no hace falta tampoco llegar a eso, pues basta romper con la presunta objetividad de las informaciones impersonales que habitualmente se prodigan en los museos, sustituyéndolas por montajes «de autor», con consideraciones subjetivas suscritas por sus responsables o que se hagan eco de comentarios firmados por otros, para



3. Vitrina de la exposición *The? Exhibition?* en el Ashmolean Museum de Oxford, 1992 (Foto: Museums Journal, diciembre de 1992: 21).



4. Entrada de la galería dedicada al «Desnudo, la acción y el cuerpo» en la 5ª planta de la Tate Modern, en el año 2000 (Foto: J.P. Lorente).

que ya podamos hablar de «museología crítica». Como decía Baudelaire, toda crítica ha de ser subjetiva. También los ensayos de crítica sobre museos lo son, y desde luego eso es algo de lo que somos muy conscientes los militantes de la «museología crítica». Por eso nos gusta escribir nuestros comentarios en primera persona del singular, para subrayar que se trata en todo momento de opiniones y valoraciones personales, que podrán o no ser compartidas por otros.

La exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante, son los principales rasgos característicos de esta corriente, que no por ello ha dejado de hacer suya la defensa a través de los museos de la igualdad de derechos y oportunidades entre diferentes razas, sexos (u orientaciones sexuales), clases sociales, o procedencias, propias de cualquier museólogo con conciencia social… incluidos, por supuesto, muchísimos activistas de la «nueva museología» que se reconocen en tales principios generales. Como se ve, somos distintos pero no antitéticos, y nadie debería sentir perplejidad ante casos de «doble militancia», pues el término de «museología crítica», menos extendido por estos pagos, les convendría perfectamente a no pocos colegas que por inercia se definen siempre como neomuseólogos: ¡al propio Secretario General del Movimiento Internacional por una Nueva Museología (MINOM), que es mi amigo Fernando Pereira, profesor de museología en la Universidad de Lisboa y director del Museo de Setúbal, donde tanto está promoviendo la inserción cultural de minorías sociales y étnicas, ya le he comentado irónicamente alguna vez que si llega a formarse una organización semejante dedicada a la «museología crítica» él debía ocupar un cargo similar de secretario o de presidente!

Como el protagonista en *El burgués gentilhombre* de Molière, que hablaba en prosa sin ser consciente de ello, hay muchos posibles museólogos críticos que todavía no se reconocen por tal nombre. Sobre todo en Europa, donde la «museología crítica» aún no ha suscitado muchas adhesiones nominales, ni siquiera entre los museólogos más entusiastas de las teorías postmodernas, Eilean Hooper-Greenhill, la catedrática del *Departament of Museum Studies* de la Univer-

sidad de Leicester -que dirigió mi tesis doctoral y me inició en la lectura de los teóricos de la postmodernidad-, ha llegado a vindicar el término «posmuseo», y ha intentado definirlo con una serie de postulados diferenciadores del museo de la modernidad (Hooper-Greenhill, 2000), pero nunca ha utilizado hasta ahora la etiqueta «museología crítica». Otro tanto cabe decir de su colega Susan Pearce, o del profesor de la Open University Tony Bennett, considerados por Lynne Teather como referentes capitales de la «museología crítica» (Teather, 2004), pero que, hasta donde yo sé, no han usado nunca esa etiqueta. Este es el caso también de los profesores Joseba Zulaika y Anna Maria Guasch, que han orquestado un radical enfrentamiento crítico a lo que representa el Museo Guggenheim-Bilbao, pero sin llamarse a sí mismos museólogos críticos (Guasch & Zulaika, 2005). Y lo cierto es que ni siquiera en los Estados Unidos de América ha llegado a consagrarse todavía esta denominación en las altas esferas académicas, donde muchos aún hablan de *new museology* y de *critical museology* indistintamente, como ocurre por ejemplo en una monumental recopilación recientemente editada (Carbonell, 2004), y algunos evitan esta última expresión utilizando por ejemplo el circunloquio *critical museum studies*, como ha hecho curiosamente un destacado entusiasta de la «historia crítica del arte», el catedrático de la Universidad de California-Los Ángeles, Donald Preziosi, en una no menos monumental antología de textos de museología (Preziosi y Farago, 2004: 475).

Por supuesto, lo de menos es si acaba imponiéndose o no esta denominación, con tal de que la bibliografía y las conferencias sobre museos dejen de estar inundados de iniciativas institucionales, marcadas por el autobombo celebrativo, la conmemoración de centenarios o inauguraciones y otros fastos a mayor gloria del museo correspondiente. Necesitamos revistas especializadas independientes, donde los artículos sobre tal o cual museo no vengan siempre firmados por quien manda en él. Necesitamos, sobre todo, normalizar una situación en que sea posible criticar a los museos sin que ello provoque inmediatamente inquinas ni acusaciones de deslealtad -uno de los momentos en que peor lo he pasado ha sido al sufrir una reacción de este tipo en un curso de verano que dirigí en Artium, el ya citado Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria, tras atreverme a criticar allí mismo algunas cosas que consideraba mejorables-. Tal como yo la concibo la crítica ha de ser cordial, o al menos respetuosa, y siempre constructiva. Otros, con el pellejo más duro, la ejercen con más saña, y seguramente tendrán más fans. Que cada quien se exprese libremente a su modo, sin que el museo sea un sagrado tabú sino un tema de conversación como cualquier otro, en el que también quepa la crítica y la autocrítica.

Eso es lo que importa fomentar, independientemente de que lo hagamos bajo el estandarte de la «museología crítica»: lo de menos es cómo la llamamos, con tal de que nuestra aportación crítica corrija errores, ponga en valor la buena praxis y encamine los museos de hoy a ensayos menos autocomplacientes.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, L. (1999): *Introducción a la nueva museología*, Alianza Editorial, Madrid.

BAL, M. (1996): «The discourse of the museum», en GREENBERG, R., FERGUSON, B. W. y NAIRNE, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions,* Routledge, Londres-Nueva York: 201-218.

CAMERON, D. (1995): «The pilgrim and the shrine. The icon and the oracle. A perspective on museology for tomorrow», *Museum Management and Curatorship*, 14, 1: 48-57.

CARBONELL, B.M. (ed.) (2004): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell Publishing, Malden (Ma.)-Oxford-Victoria.

CORRIN, L. G. (1994): «Mining the museum. Artists look at museums, museums look at themselves», en Corrin, L. G. (ed.), *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The New Press, New York: 1-22 (recogido en Carbonell, 2004: 381-402).

DESVALLÉES, A. (ed.) (1992 y 1994): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, W-M.N.E.S, París, 2 vols.

FLÜGEL, K., y VOGT, A. (1995): *Museologie als Wissenschaft und Beruf in der modernen Welt*, VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar- Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur, Leipzig.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006): *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos,* Gijón, Trea.

GUASCH, A. M. y ZULAIKA, J. (2005*): Learning from the Guggenheim*, Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno[5].

HEIN, H. S. (2000): *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective,* Smithsonian Institution Press, Washington.

HERNÁNDEZ, F. (2006): *Planteamientos teóricos de la museología*, Trea, Gijón.

HOOPER-GREENHILL, E. (2000): *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, Londres-Nueva York.

LAYUNO ROSAS, M. A. (2004): *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Ediciones Trea, Gijón.

LORENTE, J. P. (2002): «Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo», en Belda Navarro, C. y Marín Torres, M.T. (eds.), *Quince miradas sobre los museos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Fundación Cajamurcia, Murcia: 23-56.

LORENTE, J. P. (ed.) y ALMAZÁN, D. (coord.) (2003): *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

MacDONALD, S. y FYFE, G. (eds.) (1996): *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Blackwell Publishers, Oxford.

MARÍN TORRES, M. T. (2003): «Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España», en Lorente, J.P. (ed.) y Almazán, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza: 27-50.

MENSCH, P. van (1992): *Towards a Methodology of Museology, Zagreb,* University of Zagreb.

MENSCH, P. van (1996): «Museological research», en Mensch, P. van (ed.), *Museological Research*, ICOFOM Study Series 21 (Ámsterdam, 1992): 19-33.

[5] La versión española va a ser publicada por Akal próximamente.

PADRÓ, C. (2003): «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en Lorente, J.P. (ed.) y Almazán, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza: 51-70.

PREZIOSI, D. y FARAGO, C. (eds.) (2004), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate Press, Aldershot-Burlington.

SANTACANA, J. y HERNÁNDEZ, F. (2006): *Museología crítica*, Trea, Gijon.

SHELTON, A. A. (2001): «Unsettling the meaning: critical museology, art, and anthropological discouse» en Bouquet, M., *Academic Anthropology and the Museum*, Berghahn Books, Oxford-Nueva York.

TEATHER, L. (1984): *Museology and Its Traditions. The British Experience, 1845-1945*, Tesis doctoral inédita, University of Leicester, Department of Museum Studies, <www.utoronto.ca/mouseia/course2/LTThesisJan.html>.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2005): *Curso de museología*, Ediciones Trea, Gijón.